

---

# TANULMÁNYOK

---

KAPPANYOS ANDRÁS

*A százéves dada\**

*(A dada mint attitűd)*

A dadaizmus centenáriumiát 2016-ban ünnepelte a világ.<sup>1</sup> Nem túl gyakori, hogy egy művészeti-kulturális irányzat évfordulóját egyáltalán lehetséges megünnepelni, hiszen a legtöbbnek a születése nem köthető konkrét dátumhoz, mint a dadáé a Cabaret Voltaire megnyitásához 1916. február 2-án, de azért nem is egyedülálló: a futurizmus születésnapja például 1909. február 20., ekkor jelent meg a párizsi *Figaró*-ban az alapító manifesztum, amiről száz évvel később szintén világszerte megemlékeztek.<sup>2</sup> A mostani megemlékezés hangulata azonban eltérő, amihez több más körülmény mellett az is hozzájárul, hogy a dada keletkezésének nemcsak az ideje, hanem a helyszíne is megragadható: a Cabaret Voltaire ma is áll a Spiegelgasse 1. alatt, és ma is alternatív művészeti-kulturális helyszínként szolgál. Bár működése távolról sem volt folyamatos száz éven át, és a hely mai jelentőségét csak a dicső múlt emeli a többi hasonló, aprócska galéria-kávészó fölé, a funkcióazonosság mégis szimbolikus jelentőséget hordoz: mintha a dada ma is velünk lenne, mintha még mindig várhatnánk tőle valamit. És ez az érzés nem is megalapozatlan.<sup>3</sup>

Persze a futurizmussal való összevetés némileg igazságtalan: a futurizmus főleg azért nem tűnik ma (vagy voltaképpen az 1920-as évek óta bármikor) eleven, izgalmas, inspiráló keretnek, mert a mögötte álló ideológia diszkreditálódott. A futurizmus ideológiája a közgondolkodásban beszorult az olasz fasizmus alá, amelyet ugyanez a közgondolkodás a náci Németország rémtetteivel is hajlamos összemosni. Bár a morális szétszalazás műveleteit a tisztánlátás érdekében el kell végezni,<sup>4</sup> ez az árnyék óhatatlanul elszigeteli a futurizmust a 20. századi progresszív művészet alapvetően humanista, pacifista, emancipatorikus értékvilágától.

\* Kappanyos András az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének a munkatársa. – A szerk.

<sup>1</sup> A pompás zürichi eseménysorozatot lásd: <http://www.dada100zuerich2016.ch/en/>

<sup>2</sup> Többek között a Helikon is szentelt tematikus számot az eseménynek: *A félre-értelmezett futurizmus*. Szerk. Szkárósi Endre, 2010/3.

<sup>3</sup> Két példa erre az elevenségre: a zürichi Kunsthaus az évfordulóra Tzara egy meg nem valósult korabeli projektének rekonstrukcióját készítette el: *Dadaglobe Reconstructed*, Zürich, Kunsthaus Zürich, 2016. A budapesti Képzőművészeti Egyetem Doktoriskolája pedig DLADLA 100 címen szervezett dada ihletésű kiállítást: <http://www.mke.hu/dladla100/>

<sup>4</sup> Pl. GÜNTER BERGHUS: *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944*. Providence, Berghan Books, 1996.

Másfelől Marinetti élethossziglan (vagyis 1944-ig) fenntartott látványos (és néha igencsak kínos)<sup>5</sup> aktivitása elfedi a tényt, hogy a háborút istenítő futurizmus belefutott a háború valóságába: a hősi halál (Boccioni, Sant’Elia) és a kiábrándulás végzetesen megtizedelte soraikat.

De a többi, morálisan feddhetetlen korai avantgárd irányzat, az expresszionizmus vagy a kubizmus aktív, közvetlen inspiráló ereje is régen elapadt. Ha valaki ma ezeket a metódusokat, formai jegyeket alkalmazza, abban – szándéktól függetlenül – idézetet, parafrázist, paródiát, de mindenképpen történeti referenciát fogunk látni. Természetesen itt is lehet külső okokra hivatkozni: Goebbels „Entartete Kunst” kampánya<sup>6</sup> az expresszionizmust sújtotta legjobban, a mozgalom tekintetében ez a csapás valóban megsemmisítő lehetett. A kubizmust inkább belső ellentétek szaggatták: a Section d’Or kísérletei Picasso és Braque elszigetelésére vagy Duchamp különös dezertálása a *Lépcsőn lemenő akttal*. De mindezek a történeti események inkább elfedik a lényegét: hogy az expresszionizmus és a kubizmus (miként persze a futurizmus is) befutotta a maga pályáját, megvalósította művészi céljait, válaszolt a saját kérdéseire. A legeredetibb tehetségek (mint Picasso, Duchamp, Kandiskij vagy Klee) látványosan kinőtték, maguk mögött hagyták ezeket az izmusokat.

A dada fondorlatos módon kerülte el ezt a végzetet: nem alakított ki saját ideológiát, saját metodikát, saját stílust. Érzékelte a kultúra és a művészetek világában kialakult krízist, de nem szállt harcba ellene, nem kínált rá gyógyírt, még csak pontosan definiálni sem próbálta, hanem azonossá vált vele, nevet adott neki: a saját nevét. Ez a sajátos, egyszerre cinikus és kétségbeesett domesztikációs gesztus nem azt kínálja fel, hogy valamely újabb ideológia nevében háborúba induljunk a krízis ellen, hogy visszatérhessünk valamilyen régvolt, talán sosemvolt, harmonikus, magasabb létbe, hanem hogy nézzünk szembe a ténnyel: ez a krízis a világunk, az életünk.

Nagy a kísértés, hogy a dadát valamiféle *a priori* entitásnak, őserőnek, „a tagadás ősi szellemének” tekintsük. Könnyen adódik a párhuzam a szintén Zürichben meghúzódó Joyce-szal, akinek munkáiban az ifjú Dedalus éppen Lucifer jelmondatát választja saját mottójául: „Non serviam”, nem szolgállok.<sup>7</sup> A dadaista alapító atyák pedig már jóval a voltaképpeni alapítás előtt eljutottak erre a pontra, hiszen túlnyomó részt valódi dezertőrökről: a sorozás, a behívó vagy éppen az internálás elől menekülő fiatalemberekről van szó. Valójában azonban a dada nem olyasmi, ami 1916 előtt is létezett, csak új nevet kapott. A dada a benne résztvevő művészek

<sup>5</sup> Vö. DOBÓ GÁBOR: „A közönség nevet, az elnök komor arccal néz maga elé”. F. T. Marinetti előadása a Magyar Tudományos Akadémián. = *Helikon*, 2010/3, 438–446.

<sup>6</sup> Viszonylag friss összefoglalását lásd: OLAF PETERS (Ed.): *Degenerate art: the attack on modern art in Nazi Germany*, 1937. Munich, Prestel, 2014.

<sup>7</sup> Az *Ifjúkori önarcképben* a főszereplő átmeneti megtérése idején, egy prédikációban hangzik el a mondat, amelyet az *Ulyssesben* Stephen a szerkezeti csúcsponton, a 15. fejezet (*Kirké*) bordélyjelenetében ismétel meg, amikor részegen, fáradtan és felkavartan anyja kísértetével viaskodik.

interakcióiban létrejött attitűd-komplexum, amelyben keveredik a düh, a gúny, a rezignáció, a kajánság, a ravasz kísérletezés, a gyerekes beugratás, a vakmerő bátorság és a monómánia. És persze a kérlelhetetlen függetlenség. A dadaista művészeket nem a stílusuk vagy az ideológiájuk különbözteti meg más művészekről, hanem az attitűdjük, amely (akárhogy is hívják éppen) száz év alatt sem korrumpálódott,<sup>8</sup> nem vesztett az erejéből.

A *düh* talán Berlinben a legjellemzőbb, ahol a dada leginkább politikai arculatot öltött. Az igazán aktív mozgalmi időszak itt 1919–1920-ra korlátozódott, és az akkori Németországban bőven volt miért dühösnek lenni. Utálták a porosz militarizmust és a tábornokokat, Weimar cselekvésképtelenségét és a nyárspolgár képmutatását. Legjellegzetesebb munkáik, legyenek bár képek, írások vagy akciók, a politikai karikatúrát, a groteszket emelték művészi színvonalra. Különösen George Grosz és Raoul Hausmann munkásságáról mondható ez el, de Hannah Höch egyszerű narratív kollázsai is ott a politikai indulat, és ugyanebből a környezetből emelkedtek ki később John Heartfield klasszikus antifasiszta fotómontázsai is, továbbá itt említendő a rendszerint az új tárgyiasság (illetve korabeli fogalommal „verizmus”) kategóriájába sorolt, de a dadához ezer szálon kötődő Otto Dix horrorisztikusan részletező tablói.

A *gúny* a párizsi dadában jutott a legnagyobb szerephez. Egyik forrása Jacques Vaché lehetett, André Breton barátja és katonatársa, igazi, dekadens dendi, aki a párizsi dada kezdetére már elegánsan (túlادagolás révén) itt is hagyta az árnyékvilágot. A gúny mint művészeti erőforrás igazi kihasználója Francis Picabia lett, e jómódú és tehetséges aranyifjú, aki a minden értéket megvető dada közegben úgy élt, mint hal a vízben: egy idő után magát a dadát is megvetette és komoly szerepe volt a végső széttzilálásában. A dada gúny jelentős része (pamfletek formájában) más dadaisták ellen irányult, ám Picabia a dada lebontása után soha többé nem találta meg a művészi közegét, a húszas évek utáni munkái tragikus hanyatlást mutatnak.<sup>9</sup> Végül a gúny apostolai között megemlíthető még Jacques Rigaut is, akinek szinte minden munkája a halállal való kacérkodásról és az élet megvetéséről szól, s aki 1929-ben önkezeléssel zárta le frivolan komor életművét.

A *rezignációt* olyan alkotókhoz társíthatjuk, akik tudomásul vették a világ ki-zökkent állapotát, de ez nem dühvel és tettvággyal, hanem elsősorban részvétellel töltötte el őket. Ilyennek gondolhatjuk Hugo Ballt, a zürichi mozgalom elindítóját, aki valamiféle jószolgálati (esztétikai népnevelő) funkciót is tulajdonított a dadának, emellett pontosan látta belső ellentmondásait, kötődéseit a 19. századi dendiz-

<sup>8</sup> Amikor Duchamp 1964-ben Arturo Schwarz közreműködésével újragyártotta (és természetesen áruba is bocsátotta) a ready-made-eket, az korrumpálódásnak is értékelhető – másfelől azonban a művészeti intézményrendszerre vonatkozó eredeti, szubverzív kommentár megerősítése is: még mindig, sőt egyre inkább igaz, hogy a művészi értéket a kontextus tulajdonítja. A felmutatott paradoxonnak csak mellékhatása, hogy a művész történetesen pénzt keres rajta.

<sup>9</sup> Ezt a márciusig nyitva tartó New York-i életműkiállítás minden eddigénél világosabbá teszi. Katalógus: ANNE UMLAND, CATHERINE HUG (Eds.): *Francis Picabia: Our Heads Are Round So Our Thoughts Can Change Direction*. New York, MoMA, 2016.

mushoz, dekadenciához. Ball hangversei – bár előadásuk a korban szélsőségesen radikálisnak számított – egyfajta szelíd eszképzizmust mutatnak fel: ha a háborús propaganda elinflálta a nyelvet, meneküljünk egy képzelt nyelv világába. Hasonló művészi magatartást fedezhetünk fel Max Ernst korai munkásságában: régi metszetekből készült, később a szürrealizmus által „kisajátított” kollázsai, kész nyomatok átfestésével, kiszínezésével készült képei fantasztikus alternatív valóságokat jelenítenek meg, ahová kirándulásokat tehet a való világban megfáradt elme. Ball és Ernst egyaránt hamar búcsút mondott a dadának: előbbi egy kis tiroli faluba ment remetének, utóbbi Párizsba, a diadalmas szürrealizmus egyik vezető művészenek.

A *kajánság* nyilvánvaló mestere Marcel Duchamp. Ez a rendkívüli, versenysakkozóként is eredményes intelligencia mindvégig több lépéssel a kortársai előtt járt. A napi politika éppoly kevésbé izgatta, mint a művészeti mozgalmak sorsa: az érdekelte, mi is maga a művészet, hol vannak a határai. Pályáját két (igen tudatosan kitervelt) botrány alapozta meg: az 1912–13-as *Lépcsőn lemenő akt*, majd az 1917-es *Forrás*, a műalkotásként prezentált, nevezetes piszoár. Nála nagyobb hatással talán egyetlen 20. századi alkotó sem volt a művészeti szcéna mai arculatára, a dada számos alapeszméjét az ő személyes karizmája mentette át a század második felére. Ennek a karizmának alapvető összetevője az okos, szatirikus humor. Bár a párizsi frakcióharcok idején eltávolodott a dadától mint mozgalomtól, valójában ő volt az, aki az önreprezentáció, branding, médiahasználat tekintetében folytatta, kiteljesítette és tovább örököltette a dadában felmerült ötleteket és eljárásokat.

Duchamp-nak a *kísérletezők* között is kiemelt helye van, de bőven akad más is, például a Hans Arp–Sophie Taeuber házaspár. Saját munkásságukban mindketten önállóan jutottak el a teljes absztrakcióig (Kandinszkijjal, Maleviccsel és másokkal nagyjából egy időben): Taeuber a geometrikus, Arp az expresszív görbékkel operáló verzióra talált rá. Taeuber emellett esztergált és festett paplasztikákat, marionetteket, textilmunkákat is készített, valamint saját tervezésű jelmezben saját koreográfiáit is táncolta (Lábán Rudolfnál és Mary Wigmannál tanult.) Arp a relief egy saját verzióját fejlesztette ki, rendkívül eredeti verseket írt, később szobrásszá képezte át magát. Theo van Doesburggal közösen megtervezték a strasbourgi Aubette étterem termeinek dekorációját.<sup>10</sup> Áradt belőlük a kreativitás, egészen Sophie korai (1943) haláláig. Érdemes itt megemlíteni Man Rayt is, aki festőként nem tudott igazán átütőt alkotni, de a század egyik legjelentősebb fotográfusa lett, számos új eljárást talált fel (legnevezetesebb talán a „rayogram”), és négy kísérleti rövidfilmje is egyedülállóan érdekes.

A *beugratás* kategóriájában is a New York-i és a párizsi dada jeleskedik különösen. A *Forrás* beküldését az 1917-es Független Szalonra nyilván beugratásnak értelmezte a zsűri – nem mérték fel, hogy a visszautasítással még jobban beugranak, még jobban elősegítik a legenda megszületését. Aligha gondolták volna,

<sup>10</sup> Ez a munka elpusztult a háborúban, de 2006-ban rekonstruálták, azóta újra látható. A sajtó „modern Sixtus-kápolnának” nevezte: <http://www.batiactu.com/edito/strasbourg-restaure-sa-chapelle-sixtine-moderne-2813.php>

hogy száz év múlva az autorizált replikák is múzeumok féltett kincsei lesznek, amelyek dollármilliókért (sem) cserélnek gazdát. A párizsi dadaisták szerényebb, de egyenesebb beugratásokkal éltek: egy ízben meghirdették, hogy a kor legnépszerűbb celebritása, Charlie Chaplin személyesen megjelenik egyik rendezvényükön, máskor tárgyaláson ítélték húsz év kényszermunkára Maurice Barrès író, akit egy kirakati bábu reprezentált. De korábban Zürichben is rendeztek már álpárbajt (Tzara és Arp között), Berlinben pedig áltemetést, amely valójában az egyik folyóirat (*Jedermann sein eigner Fussball*) promócióját szolgálta.

A bátorságra számtalan példát lehet hozni. Feltétlenül bátorság kell ahhoz, hogy valaki olyasmit csináljon a művészetben, amit előtte soha senki. Még nagyobb bátorság személyesen kiállni ezzel a közönség elé, szemben a gyakran tettelegességgel fűlő ellenérzésekkel. Aki ebben a helyzetben még szándékosan provokálja is a békétűrést veszített polgárokat, annak már a józan esztét is elvitánánk, ha nem lenne az egész mögött átgondolt stratégia, amely az egész kulturális intézményrendszert, a művészettörténetet, a status quót provokálja. Tzara büszkén emlékezik meg róla, hogy egyik estjükön zöldségek és tojás helyett (a világtörténelemben először!) hússzeletekkel dobálták meg őket, mivel a közelben nem volt zöldséges, csak hentes.<sup>11</sup> És mindehhez hozzáadódik még a hatóságokkal szembeni bátorság, az előállítások, zaklatások elviselése, sőt kiprovokálása a felsőbb érdek, elsősorban persze a hírverés szolgálatában.

A *monománia* fogalmát köznyelvi értelmében használjuk (obszesszív viselkedés), hiszen pszichiátriai terminusként régen elavult.<sup>12</sup> Ez voltaképpen a dada attitűd egyik megnyilvánulási formája, és segít megérteni a dada egyik legnagyobb művészt, Kurt Schwitterst. Bár a náciak örültnek bélyegezték, Schwitters a családos polgár mintaszerű életét élte, képzett festő és háztulajdonos volt. Ugyanakkor obszesszív következetességgel folytatta a maga kreatív processzusait. Az eljárást egy ismert mentális kórkép, a kényszeres gyűjtögetés felől is le lehetne írni, csakhogy Schwitters képeket és reliefeket konstruált a nagyvárosi hulladékból, továbbá a Merzbau nevű, bejárható építményt, amit később norvégiai, majd angliai emigrációja során is újrakezdett. Mintákat vett a szemétből és konstrukciókba rendezte, mint aki meg van győződve róla, hogy valami értelme mégis van a modern életnek. Aki Schwitterst meg akarja érteni, annak nem elég egy művével szembenézni, a vállalkozás heroikus szépsége csak a sokaságban tárul fel. Voltaképpen az environment, assemblage, akkumuláció művészeti vonulatai mind visszavezethetők Schwittersig, nem is beszélve most az akusztikus és vizuális költészet, valamint a performance egyes változatairól.

<sup>11</sup> TRISTAN TZARA: *Memoirs of Dadaism*. = EDMUND WILSON: *Axel's Castle: A Study in the Imaginative literature of 1870–1930*, [Appendix II], New York, Charles Scriber's Sons, 1931, 308

<sup>12</sup> Tény, hogy a dada köreiben megfordultak mentálisan valóban instabil személyek is (mint Berlinben Johannes Baader, New Yorkban Elsa von Freytag-Loringhoven), és interpretáció kérdése, hogy befogadásukat dicséretes emancipációs gesztusnak, vagy inkább cinikus kihasználásnak tekintjük – bár mai normáinkat visszavetíteni minden bizonnyal helytelen.

Düh, gúny, rezignáció, kajánság, kísérletezés, beugratás, bátorság, monómánia, s hozzá persze még az a pompás szervezőkészség és médiaérzék, amely Tzarát vezető figurává emelte. Ez a futólagos enumeráció távolról sem tör teljességre, a művészi magatartásformák más felosztásban, más tagoltsággal is bemutathatók lennének. Célunk az volt, hogy az attitűdként elgondolt dada komplexitását illusztráljuk. Hasonló áttekintést a művészi eljárások, műfogások körében is el lehetne végezni, sorra véve, ahogyan a dada egymás után felszámolja a műalkotás hagyományos ismérveit. A szükségszerűséget akkor, amikor a véletlent is beépíti az alkotó folyamatba (Hans Richter sötétben festett képei, Arp olvashatatlanul írt versei stb.); az egyediséget és integritást a sorozatgyártott termékek rekontextualizálásával (Duchamp ready-made-jei) vagy az improvizált kollektív munkákkal (Ernst és Arp *Fatagaga* munkái stb.); a maradandóságot efemer anyagok és eljárások alkalmazásával (például Baader emeletes önéletrajzi installációja az 1920-as Dada Messén); a mediális körülírtságot mindenféle határátlépő gesztussal, kollázs–festmény–tipográfia–kalligráfia kombinációkkal – és ezt a sort is hosszan folytathatnánk. Ennél azonban érdekesebb kérdés az, hogy hogyan képes a dada (mint mozgalmi kohéziós erő és mint történeti címke) ezt a sok eltérő (noha nem ellentétes) szándékot és indítást egy közös, komplex attitűdbe, egy történetileg egységesnek mutakozó mozgalomba integrálni.

A történeti dadát leginkább egy franchise rendszerben működő művészeti brandként vagy platformként képzelhetjük el. Aki csatlakozott, az csupán a közös, fentebb jellemzett, radikálisan szubverzív, ugyanakkor békés attitűdhöz csatlakozott: szövetségre lépett a többi, radikálisan szubverzív művésszel, de saját művészi gyakorlatán nem kellett változtatnia. Tzara ezt a mechanizmust írta le, amikor „szűz mikrobának” nevezte a dadát: a kulturális attitűd terjed és fertőz, de hogy a kitörő „betegség” milyen tünetekkel jár, azt az adott művésznek hatalmában áll eldönteni: a kreativitásnak nincsenek külső határai.<sup>13</sup> Brandként a dada azért lehetett ennyire erős és nyitott, mert maga a név nem jelentett semmit, ugyanakkor minden nyelven jól hangzott. Maga a név is kifejezte a területenkívüliséget, amit a kezdeti helyszínek, Zürich és New York (a béke szigetei a háborúban) földrajzilag is demonstráltak. A dada felmentette a csatlakozókat a nemzeti felelősségek és megfelelési kényszerek alól is: offshore vállalkozás volt, amelynek profitja művészi szabadságban, felszabadított kreativitásban mérhető. Gyakorlati működését talán úgy képzelhetjük el, mint laza művésztársulások, klubok hálózatát. (Igazi, formális klubot csak a berlini dadaisták alapítottak, legnagyobb haditettként kizárva soraik közül Schwitterst, a kor talán legnagyobb német művészt.) A hat dada városban (Zürich, New York, Berlin, Köln, Hannover, Párizs) működő művésztársulások laza kollektívaként működtek, az írók írtak, a festők festettek, és időnként közös projek-

<sup>13</sup> Tzara ezt a szóösszetételt már korábban is használta, de csak az 1922-es weimari előadásában fejtette ki: „a Dada egy szűz mikroba, amely, akár a levegő, behatol minden helyre, amit az értelem még nem töltött meg szavakkal és konvenciókkal.” [http://www.artpool.hu/dada/mozgalomb/Tzara\\_Weimar.html](http://www.artpool.hu/dada/mozgalomb/Tzara_Weimar.html)



tekre szövetkeztek, ahogyan ezt a művészcsoportok mindig is tették – kivéve, hogy ezek a közös projektek rendszerint polgárpukkasztó, botrányos események voltak. A dada valódi jelentősége a csoportok interakcióiban, keveredésében bontakozott ki igazán, különösen a háború végeztével, amikor újra lehetségessé vált az utazás. Az így létrejött találkozások gyakran tele voltak feszültséggel (pl. Tzara, Picabia és Breton), máskor egyértelmű alárendelődéshez (Schwitters–Haussman) vagy épp derűs, közös munkához (Ernst–Arp, Schwitters–Doesburg) vezettek, de mindig termékenyek voltak. És ez a területen kívüli művészközösség lett az alapja annak a húszas évek első felében kialakult nemzetközi hálózatnak, amelyben néhány száz progresszív művész (köztük a magyar Kassák és Moholy-Nagy) kölcsönösen odafigyelt egymás tevékenységére, közvetítette az eredményeket a saját környezetében (ha módjában állt, akkor az országában), és közösen próbált gondolkodni az európai kultúra jövőjéről. Úgy beszélgettek egymással a háborúból lassan ocsúdó Európa felett, ahogyan Janus Pannonius humanista kortársai beszélgettek a középkori Európa felett. A dada inherens szubverzivitása megakadályozta, hogy ebből a helyzetből létrejöjjön a Breton által megálmodott, gigantikus „Párizsi Kongresszus”,<sup>14</sup> amely a művészet jövőjéről lett volna hivatott döntést hozni. De a kisebb találkozók, mint a van Doesburg által nyélbe ütött weimari dadaista–konstruktivista konferencia, nagyon is eredményesek voltak.<sup>15</sup>

Ha felrajzoljuk az izmusok történeti kapcsolatrendszerét,<sup>16</sup> úgy tűnik, hogy a dadából két rendszerszerű vektor vezet tovább: a szürrealizmus és a konstruktivizmus. A szürrealizmusról szóló francia források legtöbbször a dadát csupán a szürrealizmus előszobájának, holmi tapogatózó próbálkozásnak tekintik,<sup>17</sup> ami nyilvánvalóan méltatlan, de mégis érthető: a történelmet a győztesek írják, és Breton mozgalmi szürrealizmusa a kifulladásban lévő dadát kiszorította a nyilvánosság teréből, tagjait átcsábította vagy átkényszerítette (maga Tzara is behódolt). Ha azonban a dada önálló eredményeit is figyelembe vesszük (amelyek nagy része, valljuk meg, nem Párizshoz köthető), akkor realisabb képet kapunk a dada történeti pozíciójáról. A másik, a konstruktivizmus felé vezető irány szintén objektív példákon bizonyítható: elég a fent említett weimari konferencia szervezőjének, Theo van Doesburgnak az életművén végigtekinteni, aki konstruktivista munkássága mellett (a *De Stijl* alapító szerkesztője volt) I. K. Bonset álnéven egy aktív dadaista identitást is fenntartott. A konferencián Moholy-Nagy László is részt vett, aki korai expresszionista-figuratív stílusától egy rövid dadaista szakasz után jutott el a geometrikus absztrakcióhoz – és ez az átmenet a *Ma* lapszáma-

<sup>14</sup> Felhívása a Mában is megjelent: VII/3 (1922. február 1.), 47.

<sup>15</sup> A találkozó aurájáról lásd: KAPPANYOS ANDRÁS: Egy dada pillanat. = *Tánc az élen: Ötletek az avantgárdról*, Budapest, Balassi, 2008, 153–162. (Itt hangzott el Tzara fentebb említett előadása.)

<sup>16</sup> Kiváló modellt állít fel ehhez: BOJTÁR ENDRE: *A kelet-európai avantgarde irodalom*, Budapest, Akadémiai, 1977, 11., 35.

<sup>17</sup> Egy viszonylag friss (és igen színvonalas) példa: RENÉ PASSERON: *Surrealism*, Paris, Éd. Pierre Terrail, 2001. (Francia eredeti: RENÉ PASSERON: *Le Surréalisme*, Paris, Éd. Pierre Terrail, 2001.)

in éppígy nyomon követhető. A két irányt nem nagyon érdemes vitatni, habár azon eltűnődhetünk, hogyan fértek meg egy fedél alatt a reprezentáció számára új tematikákat (álom, szexualitás, téboly, halál) kereső szürrealizmus és a parafrázálható jelentés teljes kiküszöböléséért küzdő konstruktivizmus előzményei. A dadát tehát történeti értelemben útelágazásnak is elgondolhatjuk: magába gyűjti az avantgárd addigi tapasztalatait és útnak indítja a következő, hosszabb távú trendeket. Egy másik allegóriában a válságot végletesen kiélező fordulópont („Thermidor”), amely elodázhatatlanná teszi a konszolidációt. Úgy tekinthetjük, hogy az említett két vektor a válság két aspektusára adott válasz.

Ezt a kettős válságot Keats nevezetes esztétikai aforizmája segíthet megragadni: „A Szép: igaz s az Igaz: szép!”<sup>18</sup> A verssor már leírása pillanatában is nosztalgikus visszatekintésként hangzott, és kérdéses, hogy létezett-e valaha az a múlt, amelyre visszatekintett. A korai modernitás esztétikája az *Igaz* és a *Szép* tekintetében külön-külön jutott válságba: egyrészt a modern élet számos, esztétikailag nagyon is relevánssá váló *igaz* aspektusa tabu alá került az elsődleges nyilvánosságban, másrészt az ideális *szép* lefokozódott, és auráját veszítve a giccs és a közhely felé sodródott.<sup>19</sup>

A 20. századi modernség válaszai erre a válságra nagyrészt a dada keretei, a dada által megnyitott lehetőségek között születtek meg, ha nem is feltétlenül a dada érdeméből. A szürrealizmus lényegében tematikai forradalmat hajtott végre: bevonta a művészet lehetséges tárgyai közé a Freud által megnevezett tartományokat: a tudatalattit, a szorongásokat, a titkos vágyakat, perverziókat, bűntudatokat. Kísérletezett a véletlennel, a szabad asszociációval, a tudatos kontroll kikapcsolásával, tudatmódosító szerekkel: módszereiben és referenciáiban egyaránt tabukat döntött, új perspektívákat nyitott az emberi természet sötét, materiális, ösztönvezérelt oldala felé. Felmerülhet a kérdés, hogy maga a dada miért mondott le ezekről a lehetőségekről (bár a halállal és az örülettel gyakran vicceltek, és némelyiküktől a trágárság sem volt idegen, de a szexualitás témáit jóformán csak Kölnben érintette Baargeld és Ernst néhány munkája). A válasz az lehet, hogy rövid fennállása során a dada mégiscsak a háború, a kizökkent világ abszurdításának felmutatásával volt elsősorban elfoglalva.

Míg az *igaz* tekintetében világos cél volt az újabb és újabb fátylak fellebbentése, az ideális *szép* mimetikus felmutatásának lehetősége lényegében elveszett. Az impresszionisták fellépése után egy új Vénusz (vagy akár Apolló) nem jeleníthette meg többé az ideális szépséget: vagy profán és partikuláris lett, vagy groteszk és ironikus, vagy (a legrosszabb esetben) giccses. Nem a művészetek váltak képtelenné az eszményi szépség megragadására, hanem a társadalmi értékrend vált túl változékonnyá és széttagolttá: az eszményi szépség ábrázolása olyan módon lett

<sup>18</sup> JOHN KEATS: *Óda egy görög vázához*. Ford. Tóth Árpád.

<sup>19</sup> Erről szól Walter Benjamin megkerülhetetlen esszéje, amely a filmre vonatkozó jóslatai kivételével ma is érvényes: WALTER BENJAMIN: Műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában. = *Kommentár és prófécia*, Budapest, Gondolat, 1969, 301–334.



időszerűtlenné, ahogyan például az eposz műfaja. Az egységes, magától értetődő értékrend és ideológiai keret szűnt meg. Ebben az összetett folyamatban nyilvánvaló szerepet játszott a kommersz szépség változékony eszményének bevezetése (Hollywood, a divat stb.) illetve a vizuális reprezentáció kereteinek radikális megváltozása a fotó és a film révén. Az eszményi szépség (vagy egyáltalán az eszmények) iránti nosztalgia a geometrikus absztrakcióban, tiszta színek és formák harmóniájában tud megjelenni, lényegében a nem-mimetikus zenei szépség mintájára. A geometrikus absztrakció rövidesen megtalálja a kapcsolatot az építészettel, a designnal, a tudatos környezetalakítással, az alkalmazott művészettel, a Bauhaushoz köthető elvekkel. (Ezt az utat járja be Moholy-Nagy és Kassák is.) Mindez azonban több, mint a kanti szépségeszmény és az utilitarizmus ügyes összekapcsolása: a társadalmi elkötelezettség is megmarad a háttérben. Ha az egyént tökéletesen funkcionális (és funkcionalitásukban szép) terekbe helyezzük és ilyen tárgyakkal, eszközökkel vesszük körül, azzal lebontjuk az építészet és általában az esztétikum zavaró hazugságait, amelyek eddig elvonták a figyelmét és elzsongították az érzékeit, azáltal lehetővé tesszük, hogy öntudatra ébredjen és megvívja a maga társadalmi forradalmait.

A szürrealizmus és a konstruktivizmus akkoriban öltött formát (előbbi egységes mozgalmaként, utóbbi kisebb mozgalmak – purizmus, neoplaszticizmus, proun, szuprematizmus, De Stijl, Bauhaus stb. – laza konglomerátumaként), amikor a történeti dadaizmus mozgalmi energiái kimerültek. (Gondolhatunk a fentebbi „Thermidor” hasonlatra: a forradalom felfalja gyermekeit.) A dada attitűd azonban egyáltalán nem tűnt el. Ez a vektor is tovább haladt, s bár nem alkotott önálló izmust, nem is lett saját neve, végső soron fontosabbnak bizonyult a másik kettőnél. Ez a radikális, intellektuális szubverzió elve, amelyet Duchamp vitt tovább, és adott át olyan művészeknek, mint John Cage, Merce Cunningham vagy Robert Rauschenberg. Ez a szellem ölt új és új formát a pop artban, a concept artban, a fluxusban, és egy újabb csavarral alighanem még a posztmodernben is. A kiszolgáltatottsággal operáló performanszok, Jean Tinguely rozsdás gépezetei, Joseph Beuys filc- és zsírinstallációi éppúgy a dada attitűd tiszteletlen, következetes és mélyen politikus erejével lépnek fel, mint napjaink világsikerű, hatalmas médiafigyelmet keltő, az európai vagy euroatlanti kultúrához képest perifériáról érkező művészei, Marina Abramović, Vik Muniz, vagy Ai Weiwei. Még a világhírű graffitiművész, Banksy flakonjait is ugyanaz a csúfondáros és humanista okosság irányítja. Napjaink radikális (de nem militáns) politikai *akciócsoportjai*, amelyek eszközkészletüket jórészt a nőjogi, fekete polgárjogi és békemozgalmaktól örökölték, szintén gyakran alkalmazzák a dadaista botránykeltés módszereit, illetve az abból levezethető, azonnali morális döntést kikényszerítő performanszot.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Ilyen például a PETA vagy a FEMEN. Az ezeknél szelídebb és intellektuálisabb Kétfarkú Kutya Párt inkább művészeti, mint politikai projektnek tűnik. A paródia-politika a dada szerves része: a berlini dada Központi Bizottságot hozott létre, Baader a földgolyó elnökének kiáltotta ki magát stb.

A dadaizmus 1923 táján véget ért, de az általa kifejlesztett attitűd ma is a leg-erősebb művészi gesztusokat generálja. Radikális szubverzió persze már korábban is létezett, rendszerint a színőpi Diogenész alakjáig szokták visszavezetni. A künikus filozófus kívívta magának a jogot, hogy bármit radikális kritika tárgyává tehessen – azon az áron, hogy materiális létét a végletekig lefokozva a társadalmon kívülrre pozicionálta magát.<sup>21</sup> A shakespeare-i értelemben vett udvari bolondok ehhez a hagyományhoz kapcsolódnak: személyre szóló felhatalmazásuk van rá, hogy a transzcendens hatalom korlátlan önkényével szemben megszólaltassák a ráció hangját. Ennek feltétele, hogy ők maguk zéró hatalommal és zéró érdekllel rendelkezzenek, hiszen ellenkező esetben felszómlálásuk megsértené a transzcendens hatalom integritását, és ez számukra végzetes következményekkel járna. Ezt az immunitást biztosítja a „bolond” kívülrálló pozíciója. A dada történeti helyzete azonban más: a modern társadalomban a hatalomnak nincs transzcendens igazolása, elvileg ráción, emberi interakciókon, evolúciós mechanizmusokon kell alapulnia. Azonban a modern hatalom is gyakran túlterjeszkedik, és ilyenkor transzcendens igazolásokat tulajdonít magának: „faji” érdeket, osztályérdeket, nemzeti érdeket, amelynek ő a kizárólagos letéteményese. Az első világháborús propaganda tökéletesen megvalósította ezeket a körülményeket. A ráció hangjának kinyilvánításához a dada attitűdnek nem volt szüksége aszkétikus önlefokozásra, csupán a szóban forgó érdeklviszonyoktól való függetlenségre, ami területenkívülriségénél fogva eleve adott volt számára. De ha ez néha nem volt elég, a dadaisták habozás nélkül paradoxonokba menekültek, és vidáman elhatárolták magukat a dadától is.<sup>22</sup> Ugyanakkor a ráció képviseletéhez a dadának nem kellett konkrét állításokat (javaslatokat) tennie, elég volt rámutatnia a transzcendens felhatalmazás hiányára, a vindikáció hamisságára.

A dada attitűd voltaképpen csoportos viselkedésforma a radikális, intellektuális szubverzió jegyében, amely függetlenségéből nyeri morális felhatalmazását a ráció és a humanizmus képviseletére: abból, hogy az általa felmutatott ellentmondásoknak és anomáliáknak nem részese. Ebben az értelemben a történeti dadaizmus minden későbbi ellenkultúrának is a prototípusa; ugyanakkor megújítója annak a szellemiségnek, amely a történelem során mindig megpróbálta aláásni az állítólagos aranykorok önhittségét. Tzara allegóriáját kifordítva nem mikroba, inkább antitest: a szekuláris, racionális, modern társadalom immunműködése.

<sup>21</sup> Ennek remek kifejtését lásd: PETER STEINER: A künikus hős (1–2). = 2000, 1995/1, 43–51; 1995/2, 40–50.

<sup>22</sup> „Mindenki tudja, hogy a Dada semmi. Abban a pillanatban, hogy megértettem a semmi jelentését, szakítottam a Dadával és önmagammal” – mondja Tzara a weimari előadásban. [http://www.artpool.hu/dada/mozgalomB/Tzara\\_Weimar.html](http://www.artpool.hu/dada/mozgalomB/Tzara_Weimar.html)